

LAS PRESUPOSICIONES EPISTÉMICAS DEL MUSEO

Sebastián Matías Stra

Universidad Nacional de Rosario (Argentina)

Resumen

Este trabajo se propone abordar algunas presuposiciones que forman parte de las condiciones de emergencia de ciertos discursos previos a la institucionalización del museo moderno como una manera de aprehensión de lo “conocido”. Reconocemos estas emergencias discursivas como síntomas de rupturas epistémicas en un campo empírico y como claves que encuadran el museo dentro de un marco enunciativo determinado.

Palabras clave: museos, comunicación, epistemología.

Este trabajo se propone abordar algunas presuposiciones que forman parte de las condiciones de emergencia de ciertos discursos previos a la institucionalización del museo moderno (1) como una manera de aprehensión de lo “conocido”. Reconocemos estas emergencias discursivas como síntomas de rupturas epistémicas en un campo empírico y como claves que encuadran el museo dentro de un marco enunciativo determinado.

Consideramos el concepto “presuposiciones epistémicas”, que Donald Lowe revisa en su libro *Historia de la percepción burguesa*, como una “ficción operativa” en términos goffmanianos para aproximarnos a un marco coherente de estudio. Es decir, suponer que hay ciertas presuposiciones que nos permiten hacer comprensibles algunos fenómenos brindándonos marcos analíticos localizables.

Desde el análisis del discurso, una presuposición se basa en el conocimiento previo que se da por supuesto y es compartido por las personas que participan en el acto comunicativo. Cuando los enunciados implican ciertas presuposiciones actúan desde el ámbito de la veracidad. Pensamos que hay cuestiones que subyacen a los despliegues empíricos de un campo de conocimiento determinado, y la “ficción” tiene que ver con intentar hacer visibles algunas de esas conformaciones.

Vamos a trabajar sobre el museo moderno de forma indirecta. Lo haremos desde una producción discursiva que muchas veces ha sido considerada como fundacional de un campo de estudios, pero que entendemos aquí como un emergente de una ruptura epistémica particular. Haremos referencia, en algunas ocasiones, al trabajo impreso en Munich en 1565 con el extenso título de *Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi, complectentis rerum universitatis singulas materias et imagines eximias* (más conocido como *Theatri Amplissimi* o directamente *Inscriptiones*), considerado como la primera publicación en el campo de la museología teórica y de la autoría de Samuel à Quiccheberg. Esta obra evocaba, en parte, *El teatro de la*

memoria, de Giulio Camillo Delminio, a la cual también haremos referencia. Decimos que no se trata de un modelo, sino de un síntoma que puede ser considerado como de época y que puede anticipar, en el nivel discursivo, algunos movimientos que se dieron en el nivel empírico.

La noción de “presuposición epistémica” va a nombrar “aquello que participa de la naturaleza del conocimiento o del conocer como tipo de experiencia” (Lowe, 1982: 12). Nosotros tomamos esta definición para rastrear fragmentos del marco en que se origina esta experiencia. Para Lowe, cada una de las formas de la cultura enmarca el conocimiento de una manera diferente. Toma la noción de “orden epistémico” del texto *El orden de las cosas*, de Foucault, donde “cada conjunto de reglas epistémicas define un orden distinto, y cada orden se apropia un terreno distinto de conocimiento” (Lowe, 1982: 26).

En este caso, el intento tiene que ver con registrar, de forma preliminar y exploratoria, algunas presuposiciones que le dieron cierto efecto de realidad al despliegue de la institución museo en un marco enunciativo determinado (2). Entre algunos puntos, reconocemos la creciente tensión entre lo “cognoscente” y lo “conocido” como consecuencia del paso de la predominancia de una cultura oral-quiroygráfica a una cultura tipográfica, el asentamiento de la supremacía del sentido de la vista, la conformación de un ordenamiento taxonómico de las cosas, el afianzamiento de la “historia natural” como saber que se articula desde su negatividad y un cambio en el estatuto del signo que ubica el museo dentro del orden representacional de la metonimia.

La creciente tensión entre “cognoscente” y “conocido”

Según Lowe, la estandarización tipográfica significó una formalización de lo conocido como contenido, aparte del cognoscente (Lowe, 1982). Lo “conocido” aparecía como contenido formalizado y despersonalizado, es decir que se separaba de la persona que transmitía ese conocimiento, afirmando aún más su distancia de aquel que ejerce el acto de conocer o que puede ejercerlo. Así, pasa paulatinamente del ámbito de la memoria al ámbito del registro. Lo tipográfico aumenta su condición de impersonalidad, anteponiéndose a la antigua tradición oral de retórica y disputación. Este solapamiento de lo oral por lo tipográfico condujo hacia una transferencia más racional de lo conocido, en la cual no solo jugaría un papel importante la posibilidad del registro, sino también la creciente dominancia de la visualidad que este registro implicaba.

El *Teatro de la memoria*, del renacentista Giulio Camillo, puede considerarse una figura que anticipa, a modo de protomuseo, esta sistemática disposición de lugares en la que el conocimiento queda fijado por fuera de la memoria y con un ordenamiento para que el visitante, invirtiendo los lugares de las gradas con el escenario, pueda acceder a ese microcosmos simbólico: “Camillo imaginó un anfiteatro clásico desde cuyo

escenario el espectador observa un complejo sistema de imágenes de la memoria donde se conservan objetos, discursos y artes” (López Barbosa, 2011).

Más avanzado, Quiccheberg, al combinar la obra de Camillo con la pasión de coleccionar, extendió el significado del teatro mucho más allá de una exhibición o presentación:

En su obra, Quiccheberg logró fundir la noción del coleccionismo, imbuido de la tradición metafísica, con la noción del racionalismo cósmico expresada en el *Teatro de la memoria*. Utilizó entonces una colección para llenar el sistema de cajas y cofres que contenía el *Teatro*, de Camillo, y, articulándolas, alcanzó al mismo tiempo la organización de los materiales coleccionados en términos clasificatorios y la plena comprensión de la naturaleza del universo (López Barbosa, 2011).

Estas dos figuras del siglo XVI van preparando el terreno hacia una ligazón que unió la memoria con lo visual. En el teatro, el marco enunciativo está compuesto por la presencia de la evidencia. Es decir, por la presencia de cosas que tienen como cualidad hacerse visibles y, de este modo, acentuar cierto efecto de veracidad.

Predominancia del sentido de la vista

Lowe define como “percepción” el “contexto inmanente y hermenéutico en el cual localizar todo contenido de pensamiento” (Lowe, 1982: 12). En este argumento, que implica una particular jerarquía de los sentidos, hay una tendencia a pensar ciertos espacios que comparten el sentido de la vista como forma predominante de relacionarse con el mundo. Tal como lo expresa el sueño que Calasso recupera de Baudelaire, el sueño más “audaz” del siglo XIX, que condensa en sí mismo las imágenes del burdel, del museo de medicina, de la ciencia y de la prensa. Y además, sobre todo, la referencia a la memoria: “El burdel-museo se presentaba como un vasto, infinito edificio mnemotécnico” (Calasso, 2011: 182).

No es poco significativo que Giulio Camillo nombre a su proyecto *Teatro de la memoria*. Frances Yates, en su libro *El arte de la memoria*, recupera una descripción del proyecto que hace un contemporáneo de Camillo: “La obra es de madera (continúa Viglius) ilustrada con muchas imágenes y llena de cajitas; se compone de varios órdenes y gradas. Da un lugar para cada una de las figuras o adornos” (Yates, 2005: 154). Por un lado, comenzamos a percibir aquí el sentido de la veracidad tal como va a ser entendida en la epistemología moderna. Y continúa la descripción:

Llama a su teatro con muchos nombres, ya que dice que es una mente y alma edificada o construida, ya que es una mente y alma con ventanas. Pretende que todas las cosas que la mente humana puede concebir y que no podemos ver con los ojos corporales, una vez que se las ha congregado con diligente meditación, pueden ser expresadas con determinados signos corporales, de tal suerte que el espectador pueda al instante percibir con sus ojos todo lo que de otro modo quedaría oculto en las profundidades de la mente humana (Yates, 2005: 155).

Por otro lado, el museo moderno empieza a separarse de la colección privada por su presunto valor probatorio de aquello que figura como “conocido” para una sociedad determinada y de la consecuente intención de hacer público ese conocimiento. Aquí va ganando terreno la impersonalidad del registro en la cultura tipográfica. Además, debemos agregar, retomando el texto de Lowe, que “la vista, en contraste con el oído, el tacto, gusto y el olfato, es, eminentemente, un acto de distancia, de juicio” (Lowe, 1982: 21). El proyecto de Camillo, aunque incipiente, implica un primer momento de distanciamiento de aquello que debía ser recordado. La memoria como marco de interpretación comenzaba a quedar por fuera de la oralidad y comenzaba también a inscribirse en un registro de imágenes. Por su parte, Martin Jay, en el artículo titulado “¿Parresia visual? Foucault y la verdad de la mirada”, recupera la relación entre visualidad y veracidad: “En el marco jurídico, el testimonio del testigo ocular frecuentemente prevalece sobre lo solamente oído. La misma palabra ‘evidencia’, como ha sido apuntado a menudo, deriva del latín *videre*, ‘ver’” (Jay, 2007: 9). Pero lo interesante de la genealogía que hace Jay sobre la noción de “parresia” es que nos permite marcar una diferencia de marco entre el *mouseion* griego, que refería tanto a los santuarios consagrados a las Musas, como a las escuelas filosóficas o de investigación, y el museo moderno. Esto por la distancia entre la noción de veracidad que surge de la epistemología moderna y la noción de parresia, ligada a la “veracidad verbal”, propia del mundo griego. Jay lo esclarece citando a Foucault:

Desde Descartes, la coincidencia entre creencia y verdad es lograda en una cierta experiencia (mental) probatoria. Para los griegos, sin embargo, la coincidencia entre creencia y verdad no tiene lugar en una experiencia (neutral), sino en una actividad verbal, a saber, la parresia. Parece que la parresia no puede, en su sentido griego, darse ya en nuestro moderno marco epistemológico (3).

El museo moderno se enmarca en una situación enunciativa diferente a la del *mouseion* griego y a la de la cámara de tesoros medievales (4). Construye su discurso desde el saber, la veracidad ligada a lo visual y el orden.

La conformación de un orden taxonómico de las cosas

En *Las palabras y las cosas*, Foucault analiza, entre los capítulos segundo y tercero, las conformaciones que inauguran el pensamiento clásico, el cual “excluye la semejanza como experiencia fundamental y forma primera del saber” (Foucault, 2008: 69). Esto da paso a la institucionalización de la búsqueda de evidencias de un tipo de signatura que, justamente, no permita caer en la trampa de la duplicación. Si Quiccheberg propone registrar, clasificar, archivar y exhibir los elementos, el ideal no era buscar la semejanza con algo conocido, sino justamente buscar el paso de la invisible desnudez de lo que se puede conocer hacia la supremacía objetual de lo “conocido”. El análisis se empieza a pensar “en términos de identidad y de diferencias”. En la episteme renacentista se analizaba todo por correspondencia, en la clásica se somete todo a la prueba de la comparación, y esta se establece por la medida y el orden.

La obra de Quiccheberg tiene fuerza al darle a los archivos cierto ordenamiento inexistente en momentos anteriores. O por lo menos existente de forma parcial como es el caso de la Galería de estatuas antiguas de Roma, inaugurada en 1471, que puede ser pensada como unas de las primeras tentativas de protección del patrimonio local (Rivière, 1993). El texto de 1565 puede asomar también como la condensación de este tipo de iniciativas dispersas. Quiccheberg va a destacarse por plantear cierta sistematicidad en la organización de los materiales. Según el *Theatri Amplissimi*, la cámara se divide en cinco secciones, a las cuales corresponden diferentes subdivisiones (*Inscriptiones*) que reflejan el espíritu característico de la época en relación con la indagación sistemática y racional del mundo, donde las colecciones de objetos naturales y artificiales jugaron un papel fundamental. La primera sección de su *Theatri Amplissimi* es puramente histórica y está asociada de forma muy estrecha a la identidad del fundador. En ella, están representados árboles genealógicos, tablas históricas, retratos de familias y de personajes muy cercanos, mapas geográficos generales y especiales, en particular los relacionados con los dominios del fundador. La segunda sección refleja el contenido de las cámaras artísticas; sus inscripciones comprenden estatuas, trabajos artísticos de todo tipo, monedas y medallas, modelos de orfebrería y otros, finalmente utensilios exóticos y vasijas procedentes de excavaciones. La tercera sección comprende el gabinete de ciencias naturales, con los tres reinos, incluida la anatomía humana. La sección cuarta es de carácter tecnológico y conserva todavía en lo fundamental la antigua doctrina escolástica de las *artes mechanicae*. Comprende los instrumentos musicales, matemáticos y astronómicos, utensilios de escritura y pintura, herramientas mecánicas y máquinas de todo tipo (incluidos artefactos voladores), útiles de trabajo, instrumentos quirúrgicos, objetos empleados en cacería, en la captura de pájaros y en la pesca, artefactos utilizados en los juegos y finalmente objetos etnográficos interesantes, vestimentas y utensilios de pueblos extranjeros. La quinta y última sección se relaciona con el concepto moderno de pinacoteca, junto con un gabinete contiguo de grabados en cobre. Incluye cuadros de todas las técnicas, trabajos de cincel y finalmente

dibujos a mano. El interés por los contenidos históricos se muestra en cada inscripción (López Barbosa, 2011).

Este ordenamiento propuesto por Quiccheberg va a coincidir con el momento en que se comenzó a pensar la idea de museo arquitectónico: “El gran duque Cosme I (1519-74) encargó en 1559 la construcción de los Uffizi (1564) a Giorgio Vasari. Históricamente puede considerarse como el primer edificio proyectado para museo” (Alonso Fernández, 1993: 65). Para Peter Burke, el auge de los museos o los llamados “gabinetes de curiosidades” en el Renacimiento puede ser considerado, en primer lugar, manifestaciones del interés por lo maravilloso (interés heredado de la tradición antigua y criticado por los pensadores cristianos desde San Agustín hasta Calvino), y en segundo lugar, realización de un ideal enciclopédico. En este último punto, Burke ubica el tratado de Quiccheberg (Burke, 2000).

Por su parte, Sánchez Cordero coloca la obra del médico flamenco en la base de la organización museística y como la matriz en la cual la corona británica se va a sostener para la creación del Museo Británico en el siglo XVIII. El autor plantea que este tipo de pensamiento otorgó un “sentido de perennidad” al conocimiento universal que antes no tenía (Sánchez Cordero, 2012).

La historia natural y el predominio de un saber basado en la negativa

La división del saber en taxonomías no está completa sin la noción de historia natural tal como la describe Foucault y como se ha instalado en la época clásica. La diferencia está en lo que falta. El saber recorta el campo de observación, y el museo se constituye a través de un proceso de negatividad.

La Época Clásica da a la historia un sentido completamente distinto: el de poner por primera vez una mirada minuciosa sobre las cosas mismas y transcribir, en seguida, lo que recoge por medio de palabras lisas, neutras y fieles. Se comprende que en esta purificación la primera forma de historia que se constituyó fue la historia de la naturaleza (Foucault, 2008: 146).

Foucault reconoce esta entrada de la historia natural como una manera de anudar las cosas con la mirada y con el discurso. Es también el ingreso de lo taxonómico a la perspectiva histórica. En la historia de los museos esta especialización es constitutiva de lo moderno, y el eje no está puesto en el desfile de rarezas como lo estaba en instancias anteriores, sino en la exposición de lo conocido. Marca el paso de la acumulación accidental hacia la acumulación sistemática.

Se constituye un nuevo campo de visibilidad: “La época clásica –dice Foucault– se las ingenió para restringir voluntariamente el campo de su experiencia [...]. La observación a partir del siglo XVII es un conocimiento sensible provisto de condiciones sistemáticamente negativas” (Foucault, 2008: 148). El museo

se puede pensar menos por los objetos que tiene en su interior que por los que ha dejado afuera. Y entre lo que se excluye existen no solo una serie de objetos, elementos, saberes, historias, sino –como ha referido Ginzburg con relación a la ciencia galileana– una serie de experiencias sensoriales ligadas con el tacto, el olfato, el oído y el gusto (Ginzburg, 2010).

En estos trazos iniciales del estudio, tratamos de inscribir en la historia natural un punto que constituye una de las presuposiciones epistémicas de esa experiencia de conocimiento que es el museo moderno. En este orden, la representación ha sido pensada de antemano, recortada y organizada en una disposición de los objetos que los anticipa, los recluye, los ordena y los comunica bajo presuposiciones epistémicas determinadas.

Cambio de estatuto del signo

En la episteme caracterizada por la “semejanza”, el conocimiento de las similitudes entre las cosas se basa en el reconocimiento de marcas que desentrañan estas relaciones. Las cosas aparecen visibles a través de signos que descubren sus semejanzas, sus simpatías, sus conveniencias, sus emulaciones y sus relaciones de analogía. “Un signo significa algo en la medida en que tiene semejanza con lo que indica (es decir una similitud)” (Foucault, 2008: 47).

Entendemos que en los discursos que anticipan el afianzamiento de la institución museo se comienza a vislumbrar un cambio en el estatuto del signo. Un objeto dentro del museo significa en la medida que podamos cambiar la parte por un todo que nos guiará el interés de lo que queremos conocer. De forma preliminar, podemos sugerir que el signo que predomina en el museo es uno de los que nombra Foucault como perteneciente al conjunto que designan y que marcan cierta certidumbre con el enlace: “A partir de ahora, el signo empezará a significar dentro del interior del conocimiento: de él tomará su certidumbre y su posibilidad” (Foucault, 2008: 76). Los objetos exhibidos son pensados para poder significar en este contexto. A la episteme de la semejanza no le era posible imaginar un espacio como el del museo porque los signos estaban en la naturaleza, esperando ser descubiertos por el hombre. En el museo ya hay un recorte de los signos que el hombre debe centrar como referencia de visibilidad. Las signaturas ya no son descubiertas al azar por el conocimiento, sino que se constituyen en “una red de signos tejida paso a paso por el conocimiento de lo probable” (Foucault, 2008: 77).

La metonimia como principio representacional

Douglas Crimp explica el museo como un dispositivo que produce sentido a través de un “desplazamiento metonímico”, es decir que cambia la parte por el todo. Hay un universo no lingüístico que se muestra desde esta estrategia (Crimp, 1986). Según el autor, al asistir al museo naturalizamos una “ficción” que otorga sentido a las cosas:

La ficción estriba en que un desplazamiento metonímico repetido de fragmentos en vez de la totalidad, del objeto a la etiqueta, de series de objetos a series de etiquetas, pueden producir aún una representación que de alguna manera es adecuada a un universo no lingüístico. Semejante ficción es el resultado de una creencia no crítica en la noción de que el ordenamiento y la clasificación, es decir, la yuxtaposición espacial de fragmentos, puede producir una comprensión representacional del mundo (Crimp, 1986: 84).

Este universo nos remite –continuando con los ejemplos planteados anteriormente– al ordenamiento de las imágenes que componen *El teatro de la memoria*, y que, a su vez, despliegan ciertos postulados también presentes en la obra de Quiccheberg sobre el sentido de ordenar y definir un lugar de pertenencia a un área del saber determinada para las piezas que se encontraban en las cámaras. La construcción de un relato verosímil, que tenga ciertos “efectos de verdad”, está unida a esta forma de aprehensión que cambia la parte por el todo para acceder a un universo de significado más amplio, anclado en la “veracidad” como un principio fundamentalmente visual.

El museo, así como las preguntas que trata de responder depende de una epistemología arqueológica [...]. Cada artefacto arqueológico tiene que ser un artefacto original, y estos artefactos originales deben, a su vez, explicar el significado de una historia subsiguiente más amplia (Crimp, 1986: 83).

La serie de objetos que constituyen el museo se apoya solamente en la ficción de que constituyen un universo representacional coherente.

Según Roger Silverstone, la característica fundamental del museo es la presencia de los objetos: “... de objetos que han sido coleccionados, conservados, clasificados y exhibidos; de objetos que tienen, por su presencia en el museo, una condición particular relacionada con lo único, lo signifiante y lo representativo” (Silverstone, s/f). El museo constituye sus objetos a través de una referencia existencial de contigüidad espacio temporal. Como indica Régis Debray: “El fémur del santo en un relicario es el santo” (Debray, 1994: 183). Si bien hay, por supuesto, signos icónicos, esa no es la esencia representacional que evoca un

original o una historia más amplia que es representada. Lo fuerte es la presencia del original: “La imagen indicio fascina. Nos incita casi a tocarla, tiene un valor mágico” (Debray, 1994: 183).

La era del registro

A la forma de registro en la cultura tipográfica se le suma la prioridad del sentido de la vista, que va a remitir a la testificación de los acontecimientos. Observar no será ya interpretar, sino justamente ver y comprobar. El siglo XVI remitía a una escritura que interpretaba el mundo. La ciencia moderna, en gran parte de su despliegue, va a observar este mundo y va a querer dar cuenta de aquello que merece registro.

Debemos marcar que en el museo, primero existió la intención de coleccionar (acumular, registrar) y luego la intención de mostrar, de comunicar. Para el museólogo belga François Mairesse, todas las tareas del museo moderno están condicionadas por la idea de la colección (Tomàs, 2012). Rivière rastrea la intención de coleccionar en momentos ancestrales de la especie: los hombres de la edad de piedra que reunían a su alrededor objetos trabajados por ellos o extraídos de su medio (Rivière, 1993). Pero por sobre estos antecedentes, el momento del registro por fuera de la memoria es fundamental para la constitución de un espacio que tiene como función señalar aquello que debe ser recordado. El lenguaje escrito permitió, además, cierta sistematicidad que la memoria no tenía. Conservar el conocimiento más allá del recuerdo es fundacional para el uso público de este. Ya en la obra de Quiccheberg, el objeto que se encuentra en el museo es considerado un fondo público:

El objeto es entendido como fondo: como fondo de archivo y como fondo de colección. La idea de fondo nos remite a un objeto que puede ser estudiado o expuesto y, mientras tanto, es conservado y este proceso es el principio básico del museo moderno (Tomàs, 2012: 87).

Otro antecedente es el “gabinete de curiosidades” de Ulisse Aldrovandi, quien no solo acumula objetos, sino que los clasifica, los describe y los utiliza para sus tratados, es decir, el objeto forma parte de un dispositivo de construcción de un saber (Tomàs, 2012). El sentido acumulativo estaba ligado a que la ciencia moderna, al caer la episteme renacentista, abre “un espacio empírico de extensión infinita”, y de que ciertas instituciones a modo de “teatro de la memoria” son emergentes de estas condiciones epistémicas.

Desde este trabajo preliminar, se sostiene la ficción de que el museo constituye su marco enunciativo en este registro. Anclado en la argumentación científica como formadora de “un conocimiento secular sistemático sobre la realidad que tenga algún tipo de validación empírica” (Wallerstein, 2007: 4). En la diferencia del “cognoscente” y lo “conocido”, en el asentamiento de la supremacía del sentido de la vista, en la conformación de un ordenamiento taxonómico de las cosas, en el afianzamiento de la “historia natural” y

en un cambio en el estatuto del signo que ubica al museo dentro del orden representacional de la metonimia.

Notas

(1) Decimos "museo" moderno refiriéndonos a la institución que, como plantea Georges Riviére, además de conservar sus roles de colección, creación y desarrollo del saber, refuerza su misión educativa y adquiere también la función de conservar el patrimonio. Las colecciones soberanas se van estatizando y surgen de esa postura los museos más emblemáticos, como el British Museum en 1753, el Museo del Louvre en 1792, el Conservatorio Nacional de Artes y Oficios de Francia en 1794, el Library Society Museum de los Estados Unidos en 1773, el Germanische National Museum de Nuremberg en 1853, entre otros (Riviére 1993).

(2) Hablar de marcos enunciativos nos referencia a un conjunto de autores que va a pensar el espacio de exposición como un texto. En este tipo de análisis, el museo adquiere un lenguaje propio que implica una gramática específica. Entre estos autores, Roger Silverstone va a considerar el museo como una mediación y va a acercar las propuestas museísticas más recientes a la de los medios de comunicación de masas. También Eugene Donato va a plantear que el objeto dentro de una colección posee ciertas características arbitrarias que marcan la dirección del sentido que la lectura de una muestra puede originar. En esta línea, Donna Haraway va a proponer que los museos son textos que los visitantes leen y que implican una retórica propia que busca persuadir al receptor de la veracidad de lo propuesto. Para estos autores, más allá de la actividad del visitante, el museo implica un esquema de imposición de lectura.

(3) Cita del artículo "Discurso y Verdad en la Antigua Grecia", de Michell Foucault, en M. Jay, "¿Parresia visual? Foucault y la verdad de la mirada", revista *Estudios Visuales* N.° 44, enero de 2007, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo en Murcia, pp. 14-15.

(4) George Riviére, en su libro *Museología. Curso de Museología / Textos y Testimonios*, describe el *mouseion* de esta manera: "En el mundo helenístico, los soberanos, preocupados por su gloria, atraen a su corte grupos de filósofos, que utilizan por vez primera el nombre de *mouseion*, o templo de las musas (término que originariamente significaba bosquecillo sagrado), dedicado a aquellas diosas de las artes liberales: lugares privilegiados de estudio y debate, esas instituciones se embellecerán con obras de arte y se abrirán a gentes importantes. Fundado por Ptolomeo I, en el siglo tercero antes de Jesucristo, el de Alejandría es el más célebre: está formado por una biblioteca y una casa de fieras, un refectorio, un observatorio, un anfiteatro, salas de trabajo y un jardín botánico" (Riviére 1993: 68).

Bibliografía

- Almarza Risquez, F. (2012), "El museo como propuesta de significaciones: una estructura sistémica no impositiva, abierta y caótica", *Revista Digital Nueva Museología* [en línea]. Disponible en: <www.nuevamuseologia.com.ar> [Consulta: 12/08/12].
- Alonso Fernández, L. (1993), *Museología. Introducción a la teoría y práctica del museo*, Madrid, Fundamentos Maior.
- Burke, P. (2000), *El renacimiento europeo. Centros y periferias*, Barcelona, Editorial Crítica.
- Calasso, R. (2011), *La follie Baudelaire*, Barcelona, Anagrama.
- Crimp, D. (1986), "Sobre las ruinas del museo", en H. Foster, *La Posmodernidad*, Barcelona, Kairós.

- Debray, R. (1994), *Vida y muerte de la imagen en Occidente*, Buenos Aires, Paidós.
- Foucault, M. (2008), *Las palabras y las cosas*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Ginzburg, C. (2010), *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*, Barcelona, Gedisa.
- Jay, M. (2007), "¿Parresia Visual? Foucault y la verdad de la mirada", *Revista Estudios Visuales* N.° 44, Murcia, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.
- López Barbosa, F. (2011), "Samuel Von Quiccheberg" [en línea]. Disponible en: <www.museologia.co> [Consulta: 10/08/13].
- Lowe, D. (1982), *Historia de la Percepción Burguesa*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Rivière, G. H. (1993), *La museología. Curso de museología / Textos y testimonios*, Madrid, Akal.
- Sánchez Cordero, J. (2012), "La nueva identidad de los museos, a debate", *Revista Proceso*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Tómas, A. (2012), "Los museos de etnología en Europa: entre la redefinición y la transformación", *Ilha Revista de Antropología*, Florianópolis, Universidad Federal de Santa Catarina.
- Wallerstein, I. (coord.) (2007), *Abrir las ciencias sociales*, México, Siglo XXI.
- Yates, F. (2005), *El arte de la memoria*, Madrid, Biblioteca de Ensayos Siruela.

Artículo recibido el 09/04/15 - Evaluado entre el 24/04/15 y 29/05/15 - Publicado el 25/06/15